

pardON me, BUT MY TEETH are IN your neck: OS CAMINHOS da perversão no cinema DE ROMAN POLANSKI

David Barros
Universidade de Lisboa

RESUMO:

A obra de Roman Polanski poderia constituir-se em uma catalogação da perversão humana: das primitivas pulsões de Thanatos (em *Morderstwo* ou *Repulsion*) e de Eros (*What?*) ao voyeurismo (*Uśmiech Zebiczny* ou *Faca na Água*) e ao travestismo (*Cul-de-Sac*, *Le Locataire*); da dominação e manipulação (*Le Gros et le Maigre*, *Ssaki*) ao crime (*La Rivière de Diamants*), ao satanismo (*Rosemary's Baby*) e ao vandalismo (*Rozbijemy Zabawę...*). A história crítica da obra de Polanski revela, contudo, leituras predominantemente biografistas, tentando reduzir os filmes do autor a reflexos em espelhos curvos dos episódios que cedo tornaram o cineasta numa figura pública. No entanto, o único elemento biográfico que considero ter uma importância fulcral para a análise da perversão no universo do autor é porventura aquele que menos é tido em conta pelos estudiosos do seu cinema: é o de ser Polanski um cineasta apátrida. Cedo auto-exilado do seu país, tornou-se no realizador que nunca fez um filme onde os actores fossem de uma só nacionalidade ou em que todos os elementos diegéticos correspondessem a uma unidade cultural coerente. O resultado deste desenquadramento é não só uma produção absolutamente heterogênea, mas também uma contaminação da matéria fílmica por este desvio da pertença, tão adequado ao propósito alegórico de grande parte das suas obras. A deslocação, no entanto, ultrapassa o mero ponto de partida de conceptualização e produção dos filmes, para se infiltrar duramente na própria diegese polanskiana. A heresia do cinema de Polanski é, assim, não a de pertencer a muitas nacionalidades, mas a de não pertencer a nenhuma. E a heresia é, aqui, a grande porta para a perversão. Esta comunicação propõe-se apontar e

PALAVRAS-CHAVE:

Cinema, Polanski,
Perversão, Espaço,
Deslocação

>>

ponderar os aspectos da deslocação na obra de Polanski enquanto possível gênese e alimento da perversão, a que permitiu e continua a permitir a realização do seu "cinéma d'exil".

ABSTRACT:

Roman Polanski's work could easily be seen as a catalogue of human perversion: from the primitive pulsations of Thanatos (in *Morderstwo* or *Repulsion*) and Eros (*What?*) to voyeurism (*Uśmiech Zebiczny* or *Knife in the Water*) and tranvestism (*Cul-de-Sac*, *Le Locataire*); from domination and manipulation (*The Fat and the Lean*, *Mammals*) to crime (*La Rivière de Diamants*), Satanism (*Rosemary's Baby*, *The Ninth Gate*) and vandalism (*Rozbijemy Zabawę...*). However, the history of criticism of Polanski's cinema reveals predominantly biographical readings that try to reduce the author's films to reflexions on deformed mirrors of the episodes that soon turned the filmmaker into a public figure. Yet the only biographical element that I consider to have a major importance for the analysis of perversion in the author's universe is perhaps the one that is most forgotten by those who study his cinema: that Polanski is a stateless director. Early self-exiled from his own country, he became the director that never made a movie where the actors were of the same nationality or where all the diegetic elements corresponded to a coherent cultural unity. The result of this misfitting is not only a production that is absolutely heterogeneous, but also a contamination of the filmic material by this deviation of the feeling of belonging, which is so adequate to the allegorical purpose of the majority of his works. Displacement, however, surpasses the mere departure point of the conceptualization and production of the films, and solidly infiltrates itself in Polanski's diegesis. The heresy of Polanski's cinema arises, therefore, not because it belongs to many nationalities, but because it doesn't belong to any. And in this sense, heresy is the main gate for perversion. This paper's aim is to select and analyze the aspects of displacement in Polanski's *oeuvre* as the potential genesis and nourishment of perversion, which opened the way for the creation of his "cinéma d'exil".

KEYWORDS:

Film, Polanski,
Perversion, Space,
Displacement

On a l'impression qu'il existe aujourd'hui une catégorie de «cinéastes mondiaux», dont vous feriez partie, cinéastes qui pourraient filmer n'importe où, en déplaçant leur univers et leur technique, comme une sorte de «super-tournée» mondiale du cinéma-show...

Antoine de Baecque, numa entrevista a Roman Polanski¹

Não contando com *The Bicycle*, o filme cujo negativo Roman Polanski queimou quando tentava revelá-lo, os primeiros dois minutos que o cineasta polaco filmou na sua vida, ainda na escola de Łódź, são uma dissecação obsessiva e sinco-pada de uma das mais antigas perversões humanas: o voyeuris-mo². O filme chama-se *Uśmiech Zebiczny*, traduzido para inglês como *A Teethful Smile*, e, em doze ascéticos planos, assistimos à análise anatômica e cerebral do gesto de um homem que, ao descer as escadas de um prédio, vê uma mulher nua a secar-se depois do banho. Ao decidir recuar para poder observá-la novamente, um homem a lavar os dentes está no lugar dela, obrigando o protagonista a seguir caminho. Mas, a nível temá-tico, *Uśmiech Zebiczny* não é um caso isolado na filmografia polaca de Polanski. O conjunto de filmes que realizou entre 1957 e 1963 aproxima-se terrivelmente de uma indexação arquivística das perversões humanas, focando, capítulo por capítulo, desvios comportamentais diversos. A evidência torna-se ainda mais clara em *Morderstwo*, filme de '57, onde a biopsia de um assassinato assume quase o tom de manual de instruções. A sinopse do filme nunca poderia ser mais descriti-va do que esta: "Um homem entra num quarto onde outro dorme e assassina-o.". Neste exercício de catalogação de ges-tos, cada plano corresponde a uma acção e, portanto, segundo o filme, os passos para cometer um assassinato são:

- 1) Plano / passo 1: Abrir a porta do quarto onde a vítima se encontra e dirigir-se a ela.
- 2) Plano / passo 2: Abrir a faca e inseri-la no tronco da vítima, de preferência na zona do coração, cobrindo-lhe a boca com a

>>

mão, para evitar que os gritos se ouçam.

3) Plano / passo 3: Dirigir-se para a saída e fechar cuidadosamente a porta.

O filme não é mais do que estes três planos. Mas nem todos as obras pré-emigração são tão pedagógicas. *Rozbijemy Zabawe...*, com o título inglês *Let's Break the Ball*, resulta de uma sondagem da perversão onde o fenómeno filmado é tanto *intra-* como *extra-*diegético. Na verdade, o exercício aproxima-se do conceito ouchiano de documentário: uma situação provocada pelo cineasta induz uma reacção num determinado grupo, que é captada pela câmara. Exactamente como em *La Pyramide Humaine* ou *Jaguar*, Polanski criou uma conjuntura que surpreendeu totalmente os seus actores, no intuito de filmar as suas consequências. Assim, o cineasta convocou uma festa para os alunos da sua escola de cinema e contratou um bando de jovens delinquentes para os agredir e destruir o baile. O filme é então constituído por três momentos: o da pacífica preparação da festa, o do sereno começo do baile e, finalmente, o da destruição total pela invasão dos atacantes. Este é o primeiro indício de que a visão da perversão que Polanski nutre não é um simples gosto de estudo laboratorial, mas implica uma visão do mundo, porventura fortemente ligada, nestes anos de juventude, a um anarquismo dialéctico.

Na Polónia, Polanski prosseguiu o seu estudo: realizou cinco curtas-metragens onde as figuras dominantes são duplas cómicas com desequilibradas relações de poder, uns Laurel and Hardy beckettianos. Depois da emigração, contudo, a carreira de Polanski mudou de rumo e a sua filmografia, por muito aclamada que seja, continuou a ser considerada como uma das mais heterogéneas alguma vez realizadas. Na verdade, a estilização formal e minimalismo do gesto que caracterizam aqueles que são, porventura, os seus melhores filmes, *Repulsion*, *Cul-de-Sac* e *The Tragedy of Macbeth*, estão muito longe da excentricidade cromática e da miscelânea visual de filmes como *Bitter Moon* e

The Ninth Gate. Por outro lado, filmes como *Tess* e *Frantic*, que primam por uma tentativa de aproximação de signo a referente, encontram-se diametralmente opostos a exercícios onde a exploração do absurdo é o cerne do argumento e da construção formal. Ainda a nível do tratamento da música, por exemplo, podemos ver uma distância abismal entre o tom jazzístico das curtas polacas e a música erudita de *Death and the Maiden*.

A explicação poderia ser temporal: o próprio Polanski explica a viragem que se costuma atribuir a *Tess* como uma necessidade filosófica: o mundo tornou-se demasiado absurdo para que se possa continuar a fazer filmes surrealistas. No entanto, o argumento não convence. O seu *Pirates*, a nível temático e da visão política sobre a tendência gregária do ser humano, aproxima-se muitíssimo mais de *Le Gros et le Maigre* e de *Ssaki*, realizados nos anos 50 e 60 respectivamente, do que de *Tess*, por exemplo, que o precede imediatamente.

>>

A posição crítica é geralmente a seguinte: a heterogeneidade das obras de Polanski é a evidência de uma eclética vontade de experimentação, que deu origem a uma filmografia desconjuntada, contraditória e de difícil classificação. Assim, raramente a obra de Polanski foi alvo de comentários como os que Kubrick mereceu, de que tinha sido capaz de, através de um conjunto de filmes de esferas diegéticas totalmente disseminantes, reter um traço de autor e provar-se capaz em todos os géneros filmicos. Efectivamente o cinema de Polanski nunca conseguiu esta unicidade. Em primeiro lugar, porque o cineasta polaco falhou totalmente algumas das suas experiências: como *The Ninth Gate* ou o seu recente *Oliver Twist*, e, em menor escala, *What?* e *Pirates*. Por outro lado, porque enquanto Kubrick sempre trabalhou no género (excepto, porventura, no *Dr. Strangelove*), Polanski realizou um grande conjunto de obras onde a catalogação é quase impossível: onde se poderá encaixar *Lampa* ou o seu sketch para *Les Plus Belles Escroqueries du Monde*? Finalmente, porque, de tão heterogéneos que são, tanto a nível formal como narrativo, facilmente nos convenceríamos de que fil-

mes como *Morderstwo*, *The Tragedy of Macbeth*, *Le Locataire* e *The Pianist* tinham sido realizados por cineastas diferentes, não fosse saber-se à partida que a mesma pessoa tinha estado por detrás de todos os projectos.

No entanto, paradoxalmente, a obra de Polanski terá atingido um estado a que a de Kubrick nunca conseguiu chegar, e que possivelmente, aliás, este nunca procurou: a de uma *comédie humaine* focalizada, centrada num conceito que, apesar de diferenças de intensidade, perpassa por toda a obra do cineasta polaco: o da perversão. Na verdade, se há um elo de união entre as obras de juventude, os *sketches* para as obras de autoria desdobrada, os filmes ingleses de autor e as co-produções internacionais é a obsessão na exploração dos comportamentos desviantes que correspondem a áreas cinematograficamente pouco cartografadas da *praxis* humana. Na verdade, o catálogo das perversões continua com *Repulsion*, *Dance of the Vampires*, *What?*, *Chinatown*, *Le Locataire*, *Bitter Moon*, *Death and the Maiden* ou ainda o seu último filme, o *sketch* para a ambiciosa encomenda do Festival de Cannes *Chacun son Cinéma ou Ce Petit Coup au Cœur quand la Lumière s'Éteint et que le Film Commence*. Este episódio é especialmente importante para perceber como a obra de Polanski, em torno deste conceito, traça um arco irregular mas contínuo. Na verdade, o realizador encena um casal que está num cinema, a assistir a um filme com sequências de índole erótica, e que começa a ficar muito incomodado com o barulho excessivo de um outro espectador, sentado umas filas atrás. A ideia é nitidamente que a de que o espectador barulhento se entregou a um destoaante acto de onanismo, o que leva o casal a pedir a intervenção do gerente. Este, ao dirigir-se ao espectador, pede-lhe o bilhete e, ao lê-lo, informa-o que o seu lugar não é ali na plateia, mas sim no balcão. A resposta dele é: "Pois é, mas é que eu caí.", explicando a origem dolorosa dos gemidos extemporâneos. A linha ontológica é auto-evidente: enquanto que em *Morderstwo* e *Uśmiech Zebiczny* a perversão é um fenómeno puramente biomecânico,

absolutamente inerente à natureza mais íntima do ser humano, no *sketch* para *Chacun son Cinéma*, sugestionadamente intitulado “Cinéma Érotique”, a perversão é um acto sociopolítico e moral, sendo o resultado de um processo inteiramente subjetivo. No entanto, apesar da mudança de visão sobre a questão, a perversão é nitidamente um conceito dominante na filmografia de Roman Polanski.

Para explicar a obsessão temática da obra, as leituras biográficas são obviamente tentadoras. Segundo a grande maioria da produção crítica sobre Polanski, os filmes do cineasta que viveu a infância no gueto de Varsóvia e nos campos polacos fugindo das tropas nazis, cuja mulher e atriz-fetice foi assassinada às mãos de um clã criminoso e que protagonizou um dos mais polémicos escândalos sexuais nos Estados Unidos, só poderiam ser resultados directos do sofrimento, humilhação e violência que marcaram a sua vida³. A vida, contudo, pouco explica a obra de Polanski e *The Pianist*, se for analisado como um simples exorcismo da juventude do cineasta, *Death and the Maiden* como uma expiação para o seu envolvimento sexual com uma menor e *The Tragedy of Macbeth* como uma vingança da morte de Sharon Tate, perdem totalmente o seu interesse. Grazyna Stachówna, seguindo o conceito do formalista russo Boris Tomashevsky, classificou Roman Polanski na categoria de autores com uma biografia – em contraposição a autores sem biografia – colocando-o, nesta catalogação, ao lado de Fellini, Erich von Stroheim ou Woody Allen⁴. É, pois, inegável que a vida de Polanski teve uma influência na sua obra, mas apenas na medida em que toda a obra de um artista “com biografia” é, em certa medida, necessariamente autobiográfica.

No entanto, o único elemento biográfico que tem uma importância fulcral para a análise da perversão no universo do autor é porventura aquele que menos é tido em conta pelos estudiosos do seu cinema: é o de ser Polanski um cineasta apátrida. Cedo auto-exilado do seu país, tornou-se num realizador que filmou em muitos locais diversos⁵, que nunca fez um filme

>>

onde os actores fossem de uma só nacionalidade ou em que todos os elementos correspondessem a uma unidade cultural coerente⁶. Na verdade, desde *Le Gros et le Maigre*, a sua primeira experiência internacional, o realizador mostrou um desejo de sair definitivamente da Polónia. *Repulsion* foi feito por Polanski, um realizador francês de origem polaca que não sabia falar inglês, e com uma actriz e um argumentista franceses, Catherine Deneuve e Gérard Brach. *Cul-de-Sac*, com um título francês e falado em inglês, foi filmado na Escócia, com um *cast* francês, inglês e americano. *Tess*, a adaptação de um romance inglês, feito em França com uma protagonista alemã.

A deslocação, no entanto, ultrapassa o mero ponto de partida de conceptualização e produção dos filmes, para se infiltrar duramente na própria diegese polanskiana.

Em quase todas estas obras do cineasta, o lugar assume um carácter vago e simbólico, evitando ao máximo a identificação e catalogação. *Ssaki*, por exemplo, o conto polanskiano mais próximo do *Godot* de Beckett, é situado numa paisagem desértica de neve. É, mais uma vez, uma relação de dominador e dominado, com a particularidade de se assistir a uma constante troca de papéis. No entanto, a sensibilidade da película é tão grande e a direcção de fotografia tão orientada para a sobreexposição, que o resultado é uma grande perda da definição da imagem, sendo que dificilmente se consegue identificar as fronteiras entre as figuras das personagens e a paisagem. Em momentos onde esta técnica é levada ao extremo, nem sequer se pode ter a certeza se as personagens estão em campo ou se se está a assistir a um plano vazio⁷. Esta opção revela claramente uma tendência para a abstractização do espaço, que Polanski seguiu em *Dois Homens e um Armário* e *Cul-de-Sac*. Mas a fraternidade de *Ssaki* e *Waiting for Godot* não se resume à relação entre as duas personagens e à indefinição de espaço, mas também à comunhão em torno do absurdo da existência e movimentação das personagens. Na verdade, a não identificação de um espaço numa obra de índole narrativa implica necessariamente a perda de um dos principais

alicerces do funcionamento social. Sem este pilar, a situação apresentada ressentia-se da falta de referências e mais facilmente se aproxima do abismo do absurdo. Assim, se a acção de *Ssaki* se desenrolasse na redacção de um jornal num prédio de Cracóvia e a de *Waiting for Godot* numa sala de espera do gabinete do director de uma empresa de Dublin, ambas as obras veriam murchar a sua potencialidade alegórica e perder grande parte da tendência absurdizante que as caracteriza. Neste sentido, a neve de *Ssaki* é o "A country road. A tree."⁸ de *Godot*. Ou também, por exemplo, a paisagem montanhosa que Davide Manuli escolheu para o seu filme *Beket*, inspirado no *Waiting for Godot*, e que homogeneizou e generalizou, nomeadamente através do uso do preto e branco. É precisamente a ausência de referências espaciais que serve de fundo para as maiores expressões do absurdo no cinema de Roman Polanski.

>>

Ewa Mazierska, num dos melhores estudos sobre a obra do cineasta, fez uma distinção entre os três tipos de absurdo que surgem nos filmes de Polanski (Mazierska, 2007: 28). O primeiro nasceria de um conflito entre duas ou três pessoas, para o qual não se conseguiria encontrar solução. Nesta categoria cairiam filmes como *Faca na Água* e *Cul-de-Sac*. O segundo surgiria de uma discórdia interna, onde uma personagem estivesse ou entrasse em conflito consigo própria, como por exemplo em *Repulsion* ou *Le Locataire*. O terceiro, por sua vez, constituiria uma conjuntura onde uma personagem mentalmente sã se encontrasse oprimida por uma estrutura onde não era aceite nem compreendida. Neste último caso, encaixariam obras como *What?* e *The Pianist*. Mazierska acrescenta também que a primeira categoria se aproximava do drama, a última do melodrama e a segunda de um género misto, no sentido heilmaniano. Ou seja, aquele em que os conflitos entre várias personagens resultavam numa expressão dramática e, portanto, universalizável, e por outro lado, que as situações de sanidade num mundo absurdo assumiam um carácter melodramático, e, logo, historicamente circunscrito.

Aquilo que Ewa Mazierska não considerou na sua análise, e que acredito ser fundamental, é que todos estes três tipos de absurdo surgem de um sentido de deslocação radical, quase sempre físico, mas por vezes também mental, originador de um forte desvio da pertença. Pensemos na primeira categoria: os exemplos citados por Mazierska são o de *Faca na Água* e *Cul-de-Sac*. Na verdade, ambos os filmes apresentam uma estrutura inicial semelhante: um casal com problemas conjugais é forçado a mudar a sua relação devido à entrada de um terceiro elemento, criando assim um triângulo insólito. No primeiro filme, o estudante que penetra no barco-mundo do casal é um *day tripper* apátrida, cuja conduta ao longo da obra deixa o indício que o episódio que vemos é apenas uma das muitas incursões em mundos distintos, a que nunca pertence realmente, e que a personagem efectua ao longo do seu percurso sem destino. Por outro lado, em *Cul-de-Sac*, o sentido da deslocação ainda é mais evidente e cria um efeito tragicómico. Se, por um lado, George decidiu isolar-se do mundo ao comprar um castelo em Northumberland, afastando-se completamente da sociedade humana, por outro lado, a sua mulher é uma estrangeira, não só no sentido literal do termo, como também metaforicamente: Teresa é francesa e a própria incompatibilidade linguística é um entrave ao relacionamento com o marido (Leaming fala de “perverse isolation of husband and wife” (Leaming, 1982: 40)). Mas o terceiro elemento da relação, o recém-chegado *gangster* americano Richard, ainda mais estrangeiro é. É por esta razão que a reacção de Teresa à chegada do americano não manifesta nem por sombras o terror que George sente ao ver a sua propriedade invadida. E é pelo facto de ambos serem estrangeiros que George e Teresa desenvolvem uma tensa relação de inesperada cumplicidade. São a distância física das origens e a vizinhança psicológica que sentem perante uma terra que não lhes pertence que abrem a via do absurdo no comportamento das personagens.

No segundo caso explicitado por Mazierska, onde analisa sobretudo *Repulsion* e *The Tenant*, são as situações de conflitos

internos nas personagens esquizofrénicas que pavimentam a via para o absurdo. Mais uma vez, encontramos Carol, uma belga emigrada em Londres, e Trelkovsky, um emigrante polaco em Paris. Aqui, a questão torna-se ainda mais profunda, já que uma das formas mais comuns da esquizofrenia implica, perante a total desadequação ao espaço envolvente, a criação mental de espaços imaginários, ou seja, de universos paralelos. Assim, Carol e Trelkovsky embrenham-se cada vez mais nos mundos alternativos, assumindo comportamentos que, se a envolvência fosse aquela que imaginam ser, fariam sentido, mas, no mundo em que se movimentam, são totalmente absurdos. Como consequência, Carol acaba por assassinar pessoas que imaginava irem agredi-la e Trelkovsky por suicidar-se, pensando estar a ser pressionado por uma associação satânica de vizinhos.

>>

Finalmente, o terceiro tipo de absurdo: aquele que é provocado por uma inadequação de um indivíduo são a uma sociedade doente. São estes os casos de *What?* e *The Pianist*. Os dois filmes são muito diferentes, já que o primeiro é uma comédia absurdizante em tempo e espaço indeterminados e *The Pianist* um melodrama historicamente situado. No entanto, o absurdo neles provém da mesma fonte de desencaixe: o de um indivíduo são perante a sociedade onde não se pode inserir. Mais uma vez, trata-se de estrangeiros numa envolvência de que não podem fazer parte: Nancy é uma americana que passa uns dias numa *villa* italiana cheia de perversos, que lhe pedem constantemente favores de índole sexual. À semelhança de *Faca na Água*, o filme assume um carácter episódico, mostrando apenas uma parte de um movimento com antecedentes e com continuação, de que contudo não sabemos a consistência. Por outro lado, *What?* tem uma estrutura cíclica: Nancy sai da casa voltando ao “mundo real”, de que, no entanto, Polanski nunca dá nenhuma imagem. O mundo do filme é, assim, um positivo de que nunca sabemos o negativo. *The Pianist*, por sua vez, é uma obra sobre um duplo estrangeiro: Władysław Szpilman é um judeu perseguido pelos nazis, que vê a sua pátria ser invadida

por estrangeiros. A inversão dá-se rapidamente: todos os judeus são imediatamente convertidos em estrangeiros num país que deixou de ser seu e que agora é terra hostil. Por outro lado, Szpilman é um estrangeiro em relação aos outros judeus, já que viu a sua capacidade de compaixão e ajuda ser anestesiada. Mazierska explica que este fenómeno ocorre quando a satisfação das necessidades mais primárias do Homem lhe é negada. Foi curiosamente neste sentido que o filme foi mais criticado pelos estudiosos à data da sua saída: Polanski teria criado uma personagem muito pouco profunda, que, no terreno tão complexo da Segunda Guerra Mundial na Polónia, não passava de um homem que tocava piano e tentava fugir à morte. Aqui vale a pena citar directamente Mazierska, na sua resposta a esta crítica à construção da personagem (Mazierska, 2007: 48) "Polanski's portrait of Szpilman is not 'reduced' in the sense of neglecting certain important traits of Władysław's psyche, but rather it is a full portrait of a 'reduced man' who stopped thinking about fellow sufferers and yearning for his loved ones, and whose only emotion became a desire to survive. Several authors who have written about the Holocaust, such as Tadeusz Borowski and Primo Levi, have pointed out that the 'reduced man' was the product of extreme circumstances of the ghetto or the concentration camp, where people were utterly objectified and deprived of their basic rights (...). Levi even suggests that this reductionism was an important 'medium-term' objective of Nazism, as it helped the perpetrators to quell any qualms of conscience they might have. Once they reduced their enemies to animal-like existence and state of mind, they stopped being worried about slaughtering them (...)". Szpilman é, assim, um estrangeiro, fruto, em primeiro lugar, do seu desalojamento interno perpetrado pelos nazis e, em segundo lugar, pelo seu realojamento num espaço confinado, o gueto.

É, desta forma, em território estranho que se movimentam as personagens polanskianas, criando situações que realçam o carácter absurdo da sua existência. E é precisamente este

factor que lhes permite comportamentos desviantes, imorais e condenados socialmente, já que as contas que têm a prestar não se situam no seu espaço de acção. E onde se encontrará figura histórico-mítica mais modelar do que a do pirata, o eterno romântico expatriado, para representar a personagem polanskiana? A associação, na verdade, não é inocente: as grandes personalidades do seu cinema são piratas, desde o jovem e orgulhoso aprendiz polaco da *Faca na Água* ao sábio e experiente Władysław Szpilman. Mas o próprio cineasta anteviu a associação e dedicou a esta classe de marginais desterrados não só uma longa-metragem, o seu *Pirates* de '86, como também múltiplas alusões indirectas, como o famoso último plano de *La Rivière de Diamants*. Aqui, a personagem da estrangeira Nicole Karen, porventura a maior pirata do cinema de Polanski, depois de passar pelos maiores riscos para poder roubar um colar valiosíssimo, dá-se ao luxo de o trocar, por puro capricho de imoralidade apátrida, por um papagaio, que a acompanha ao ombro até ao *fade* final. <<

>>

NOTAS

[1] De Baecque, 1992: 55.

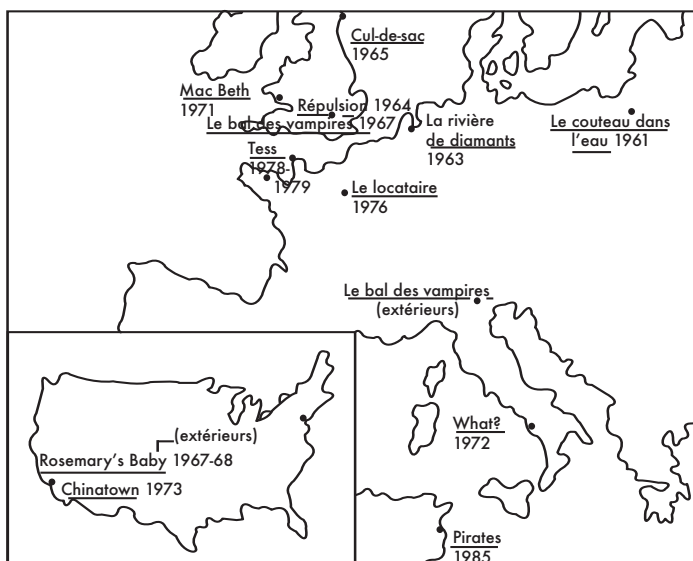
[2] "[Polanski's] films are not merely about violence, but violence *observed*, the allure of base facts" (Leaming, 1982).

[3] Cf. Zamochnikoff / Bonotte, 2004: pp. 260-261: "On ne peut s'empêcher de penser tout au long du film [*Death and the Maiden*] à ce qu'a pu endurer Polanski après les drames qui ont jalonné son existence. Après l'assassinat de Sharon Tate, Polanski ne pensait qu'à retrouver les meurtriers. Quand ils ont été arrêtés, le désir de se venger a disparu. Avec ce film, il s'interroge. Peut-on redevenir libre quand on a été torturé? Sommes-nous tous, dans certaines circonstances, capables d'abominations?", ou Leaming, 1982: 140 [sobre *Tess*]: "In the light of Polanski's then-recent troubles, it is significant that Alec is not really menacing but a gentle seducer who tries to make Tess feel sorry for him, telling her he has been 'in torment' since her arrival."

104>105

[4] Mazierska, 2007: 11.

[5] Veja-se o mapa mundi polanskiano, até *Pirates* (Avron, 1987: 18-19):



[6] Sobre a errância constante de Polanski, escreveu Belmans: "Si, depuis *Le Couteau dans l'Eau*, ses différents contrats l'ont amené à tourner des films à Amsterdam, à Londres et à Hollywood, c'est que Polanski désirait [...] voyager à travers un monde avec un parfait mépris marqué à l'égard des frontières" (Belmans, 1971: 38).

[7] "Polanski makes wonderful use of the whiteness of white (as he will do in later shots of Abronsius and Alfred in the snowy landscapes of *Dance of the Vampires*), a whiteness which so completely envelops a bandaged creature at one stage that he becomes altogether invisible" (Butler, 1970: 23).

[8] in http://samuel-beckett.net/Waiting_for_Godot_Part1.html

BIBLIOGRAPHIA ∨

Avron, Dominique (1987), *Roman Polanski*, Paris, Rivages.

Belmans, Jacques (1971), *Roman Polanski*, Paris, Éditions Seghers.

Boutang, Pierre-André (ed.) (1986), *Polanski par Polanski*, Paris, Chêne.

Butler, Ivan (1970), *The Cinema of Roman Polanski*, London, A. Zwemmer.

De Baecque, Antoine (1992), "Entretien avec Roman Polanski", *Cahiers HS Il Était une Foix en Europe*: 52-55.

Deleuze, Gilles (1983), *Cinéma 1 L'Image-Mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Feeney, F. X. & Duncan, Paul (ed.) (2006), *Roman Polanski*, Köln, Taschen.

Goulding, Daniel J. (1994), *Five Filmmakers: Tarkovsky, Forman, Polanski, Szabó, Makavejev*, Bloomington, Indiana University Press.

Jullier, Laurent (2007), *L'Analyse de Séquences*, Paris, Armand Colin.

Leaming, Barbara (1982), *Polanski: His Life and Films*, London, Hamish Hamilton.

Mazierska, Ewa (2007), *Roman Polanski: The Cinema of a Cultural Traveller*, London, I. B. Tauris.

Parker, John (1993), *Polanski*, London, Victor Gollancz.

Polanski, Roman (1984), *Roman*, London, Heinemann.

Thomson, David (1995), "I Make Films for Adults", *Sight & Sound*, n°4: 6-11.

Zamochnikoff, Frédéric / Bonnotte, Stéphane (2004), *Polanski : Entre Deux Mondes*, Neuilly-sur-Seine, Éditions Michel Lafon.

>>